

Table ronde Théâtre et postmodernité

Gilbert David, Michèle Febvre, Wladimir Kryszinski, Jean-Marie Lelièvre et
Dennis O'Sullivan

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041075ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041075ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

David, G., Febvre, M., Kryszinski, W., Lelièvre, J.-M. & O'Sullivan, D. (1988). Table
ronde : théâtre et postmodernité. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 225–255.
<https://doi.org/10.7202/041075ar>

TABLE RONDE

Gilbert David, animateur

Théâtre et postmodernité

GILBERT DAVID:

«Tout développement est inégal parce que c'est la contradiction qui meut le développement et que la contradiction est inégale». C'est une citation d'Althusser. La conquête d'une autonomie relative des diverses pratiques artistiques à partir du XIX^e siècle, poursuivie tout au long du XX^e siècle (et je me réfère en cela à Pierre Bourdieu)) a entraîné un développement inégal non seulement des pratiques artistiques comparées entre elles mais aussi des pratiques artistiques nationales qui ont connu (le cas du Québec est patent) un développement asynchrone dans la sphère socioartistique occidentale.

Poser la question des rapports entre théâtre et postmodernité c'est, à mon sens, d'abord s'interroger sur une périodisation flottante, sinon sur un développement fluctuant, du point de vue de la civilisation occidentale dans ses multiples destins nationaux. Or la postmodernité, comme fait de civilisation postindustrielle, a pour première caractéristique, me semble-t-il, de bousculer les temporalités culturelles nationales, asynchrones, en leur substituant une temporalité universelle dans le village global, selon l'expression célèbre de M^cLuhan, qu'est devenue notre planète. Nous vivons à l'ère de l'instantanéité: je pense qu'il ne faut pas oublier cette dimension et les conséquences que cela a sur la mémoire.

Deuxième remarque: ce que recouvre le terme même de postmodernité. Deux grandes tendances plus ou moins conflictuelles sont présentes, que je vais schématiser à dessein, parce qu'il faudrait bien sûr beaucoup de temps. Il y a des zones de recouvrement, de toutes façons, par les pratiques artistiques dont se réclament les uns et les autres dans les débats entourant la question de la postmodernité.

Première tendance: une postmodernité qui veut rompre avec la modernité et ses multiples avatars modernistes; les avant-gardes sont pointées du doigt. Et cette postmodernité va se réclamer alors de l'impureté, du baroque — dans le sens d'une exubérance, d'une insolence —, de l'hétérogénéité maximale, de la dissémination, de la transculturalité — donc des échanges culturels —, du kitch au second degré et j'en passe. Dans ce sens le courant serait mieux nommé si on le qualifiait de postmoderniste puisque c'est la question des avant-gardes qui semble faire problème.

Deuxième tendance: une postmodernité qui entend réactiver les principes majeurs de la modernité, sans vouloir liquider l'héritage des avant-gardes (j'emprunte cette citation à Lyotard). Et le même Lyotard a un énoncé paradoxal, à mon avis, quand il écrit: «Une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne». La postmodernité ici veut continuer la mise en crise des récits, récits qui prennent leur source dans le projet des Lumières, accusées d'être à l'origine de toutes les misères politiques par les gens de la première catégorie. Cette postmodernité, qui tient à préserver une sorte de continuité avec la modernité, mais en la réactivant en quelque sorte, se méfie de l'éclectisme pratiqué par les postmodernistes — pour désigner ceux de la première catégorie — et y voient un cynisme et un nihilisme face aux pratiques antérieures sans être un dépassement.

Alors, pour mettre un peu de chair sur cet os, la table ronde va d'abord donner la parole à trois personnes ayant des expériences en pratiques qui recoupent les dimensions devant être associées, selon moi, à la postmodernité. Dans l'ordre, il y aura d'abord Michèle Febvre dont l'intervention a pour titre: «Trajet de la danse postmoderne».

MICHÈLE FEBVRE:

Parce qu'il me paraît demeurer une certaine confusion quant à la danse postmoderne, j'aimerais repérer les traces de celle-ci dans les dernières décennies et peut-être, de cette traversée, verra-t-on surgir la continuité plutôt que la rupture, la distance plutôt que la négation.

La danse dite postmoderne apparaît aux États-Unis au début des années soixante. Mais le terme qualifiant cette pratique du groupe de Judson Church a bien peu à voir alors avec la postmodernité dont on essaie de parler aujourd'hui.

Quand Yvonne Rainer, la première, utilise ce qualificatif pour désigner son travail et celui de ses collègues chorégraphes (Simone Forti, Steve Paxton entre autres), elle le fait en réaction au courant dominant dans les années cinquante, la *modern dance*, dont l'une des chefs de file était bien sûr Martha Graham. Il s'agit d'une appellation chronologique — ce qui venait après la *modern dance*, mais également critique, critique d'une esthétique (celle de la *modern dance*) qui privilégiait un rapport à l'expressivité et à la fonction sociale de l'art, qui privilégiait aussi une écriture gestuelle et chorégraphique déjà fixée par quelques décennies d'existence.

La *modern dance* reniée alors était donc résolument expressionniste dans son essence et, par son désir de renouer avec l'expressivité fondamentale du corps, lui avait fait retrouver une profondeur organique venue du souffle et du ventre, illustrant les tensions psychiques ou sociales à l'oeuvre dans des thématiques issues des grands mythes de l'humanité.

Comme on le devine à partir de cette brève allusion à la *modern dance*, on ne peut dire que les préoccupations des créateurs de ce courant extrêmement important se situaient du côté du modernisme.

Donc, si les premiers chorégraphes postmodernes — qualificatif accepté par la communauté de la danse — étaient anti-*modern dance*, ils n'étaient pas pour autant antimodernistes et nous verrons plus loin que leurs premières expérimentations se situeront très nettement dans la veine moderniste.

Le point tournant entre la danse moderne non-moderniste et la danse postmoderne moderniste est sans aucun doute Merce Cunningham associé depuis toujours à John Cage. On a beaucoup parlé de l'éclatement cunninghammien: décentralisation de la scène, autonomie des éléments du spectacle, le mouvement, la musique, la scénographie présentés pour eux-

mêmes sans intention d'illustration réciproque ou signifiante. Mais surtout autonomie de la danse, souvent composée sur le mode aléatoire, présentée pour ce qu'elle est: jeu du corps mû par une certaine énergie dans le temps et dans l'espace sans souci d'exprimer quoi que ce soit ou de signifier un message quelconque. La danse s'énonce elle-même, pour sa motilité détachée de tout symbolisme et de toute expressivité extérieure à elle. La danse, avec Cunningham, se libère de l'emprise du sens pour la jouissance d'un corps dansant débarrassé de l'obligation de dire et à l'écart d'une musicalité extérieure. Cette intention de ne pas avoir d'intention et de libérer une multiciplité de signes ayant leur destin propre peut être rapprochée de la prolifération ludique des systèmes sémiotiques sur la scène actuelle. Il y a dans cette attitude, une espèce d'abandon confiant à la vie autonome des signes qui trouveront toujours à faire sens quelque part. Et, si la vision cunninghammienne a laissé des traces dans la chorégraphie d'aujourd'hui, c'est peut-être aussi de ce côté-là qu'il faut la trouver, à savoir, comme chez Lock par exemple, dans une profusion éclatée d'éléments disparates qui conservent leur autonomie tout en se contaminant les uns les autres, presque en dehors du pouvoir du chorégraphe ou encore sous le regard amusé et ironique d'Édouard Lock en ce qui le concerne.

Amorcé par Cunningham, le questionnement des codes de la danse et du spectacle va s'articuler autour d'un refus à la fois de l'expressionnisme et de la virtuosité (toujours présente chez Cunningham).

C'est le «non» de Yvonne Rainer: «NON au spectacle» dit-elle, «non à la virtuosité [...] non à la magie et à l'illusion [...] non au style, non à la séduction du spectateur par les ruses de l'acteur, non à l'émotion provoquée ou subie».

À partir de ce refus entériné, clairement ou non, par les tenants de la danse postmoderne américaine, les pratiques ne seront pas uniformes mais toutes auront en commun la volonté de faire *table rase*, de questionner en profondeur le médium lui-même: Qu'est-ce qu'un corps? Un espace? Qu'est-ce que le temps, la durée? Qu'est-ce que la danse enfin? Les réponses iront du pastiche ironique et commenté de la «vieille» danse (une façon de traiter ou de maltraiter l'histoire) aux rampements régressifs et aux marches quadrupédiques de Simone Forti, en passant par la

sortie quasi-systématique des lieux de spectacles pour les lofts, les galeries d'arts, les garages ou les toits de Manhattan, les parcs, etc. Productions oscillant entre l'art minimaliste et le happening, où le corps dansant lui-même est détourné de sa «bonne» forme par l'utilisation, entre autres, de non-danseurs, dans une sorte de quête mythique du «naturel», et par l'exploration d'une motricité issue du quotidien, du sport ou d'ailleurs, traitée comme matériau sans désir de mimétisme. «Il s'agissait moins, dit Scarpetta, de produire des spectacles que de procéder à un geste analytique, [...] d'isoler les éléments auparavant homogénéisés, de les exposer dans leur nudité abstraite (leur "pureté"), de les interroger, de les pousser à la "limite"»¹. Il fallait déconstruire la danse mais aussi la décroïsonner, ouvrir ses frontières aux autres arts, en voir les correspondances dans le processus, s'ouvrir aux pensées et aux pratiques venues d'ailleurs. C'étaient les années soixante.

À partir de 1970, le courant analytique se poursuit dans une veine encore plus systématique voire mathématique où prévaut la structure à base de répétitions, d'inversions, de formules codifiées, objectives en quelque sorte. Le meilleur exemple à donner, ce sont sans doute les dentelles spatio-temporelles de Lucinda Childs, combinant des pas simples savamment organisés et qui sont en même temps l'exposition de la danse en train de se faire, dans un retournement infini, rien d'autre, avec un rien d'ascétisme. Une façon de démystifier le spectacle, à l'abri de l'illusion. Danse «pure», autoréflexive.

Parallèlement à cette tendance analytique, Sally Banes², historienne et critique, parle d'une danse métaphysique quand elle rejoint les rituels Soufi ou autres, ou qu'elle se vit comme acte communautaire dans l'esprit d'Esalen.

Dans le même moment, on observe ce que Scarpetta appellera le dépassement de l'avant-gardisme et du radicalisme accentué. La danse, avec des créateurs comme Meredith Monk par exemple, réapprivoise son

¹ Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 187.

² Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1987, pp. XII-XXXIX.

pouvoir métaphorique, réarticule figuration, représentation et sens et se réapproprie tous les éléments du spectaculaire pour une nouvelle polyphonie chorégraphique. Pour Sally Banes encore, c'est le temps du passage de la danse postmoderne où les codes ont été confrontés, questionnés, «purifiés» à ce qu'elle nomme la danse postmoderniste des années quatre-vingt, ouverte à de nouvelles combinaisons. Il ne s'agit pas d'un *retour* à l'expressivité, à la figuration, à la représentation telles que les concevait la *modern dance* mais d'un *retour* de ces éléments; en effet, il n'y a pas rupture d'avec le courant analytique quant aux modes de composition fondés sur la juxtaposition, le collage, l'hétérogène, la répétition mais bien réappropriation distanciée de ces dispositifs. Par contre, où la divergence s'accuse, c'est dans le traitement du corps dansant d'où la virtuosité et l'énergie ne sont plus exclues, dans le rapport entre danse et musique, dans l'utilisation de tous les éléments du spectaculaire ainsi que dans le recyclage de tout ce qui bouge: le geste quotidien aussi bien que la virtuosité de l'acrobate, la danse sociale, les claquettes, la magie, etc... Cette gestualité n'est pas reprise comme seule exploration de la danse (une façon de chercher ses limites) mais saisie pour ses effets de connotation, de commentaire, d'expression, aussi bien que pour sa valeur propre, souvent dans une conduite ludique qui frôle l'impertinence et n'exclut cependant pas un désir d'expérimentation qui ironise sur les systèmes (comme chez Édouard Lock par exemple).

La danse-théâtre fait partie de cette génération des années quatre-vingt, et elle semble plus présente en Europe, au Canada (Montréal en particulier) qu'aux États-Unis, tout au moins dans sa version la plus «théâtrale». Qu'elle appartienne à la postmodernité, on y pense, qu'elle soit «impure» pour reprendre le terme de Scarpetta, ou hybride pour en reprendre un de René Payant, ne fait pas de doute. Peut-être a-t-elle réveillé ou est-elle en train de réveiller les virtualités du théâtre et de la danse comme le rêve revisite nos jours et nos nuits; redonner du pulsionnel au théâtre et du sens à la danse; était-ce cela le rêve d'Artaud?

Dans les oeuvres majeures de la danse-théâtre telle que *Mammame* de Gallota ou les pièces de Pina Bausch, il semble y avoir toujours passage entre des propositions ni tout à fait formelles ni tout à fait signifiantes, juxtapositions ou accumulations de séquences «rayonnantes» c'est-à-dire qui produisent sensations et sens dans de multiples directions en

jouant davantage de l'agencement du disparate et de l'instable que de l'ordonnancement univoque et linéaire, débordant l'effet réaliste ou l'effet de représentation par l'intrusion d'éléments déréalisants: ralenti, répétition, commentaire, citation (de la danse par exemple), image vidéo ou filmique, gestuelle exacerbée par la vélocité. Ou encore par l'exposition des entre-deux, des préparations (sorties, rentrées ou déplacements sur scène apparemment non chorégraphiés) faisant basculer constamment la fiction du côté réel. On serait tenté de rapprocher cet affichage des rouages du spectacle d'une certaine banalisation du corps dansant quand, chez Gallota notamment, est mise en scène la maladresse «naturelle» de ses danseurs (les hommes surtout d'ailleurs); corps dansant semblant avoir échappé au polissage d'une technique aseptisante et aux normes de présentation d'un corps de danseur, pour affirmer les différences individuelles, les marques du temps, c'est-à-dire l'histoire du sujet inscrite dans son propre corps (on se rappellera le ventre arrondi, la calvitie et les lunettes de Robert Seyfried dans *Mammame*). Une façon d'utiliser la morphologie comme discours sur les rapports de la danse et de la vie...

D'après Susan Foster³, coexisteraient sur le spectre de la danse actuelle, danse-théâtre ou non, deux pratiques postmodernistes qu'elle qualifie, l'une, de postmodernisme résistant (on pourrait presque dire «militant»), et l'autre de postmodernisme réactionnaire, l'une n'excluant d'ailleurs pas l'autre chez un même créateur. Si je reprends cette proposition c'est qu'elle répond en partie à une sorte d'intuition mêlée d'agacement face à certaines productions chorégraphiques.

La résistance dont elle parle se manifeste par la poursuite d'un questionnement sur la façon dont la danse peut signifier, organiser le récit, par une préoccupation concernant le rapport au langage, au corps, aux autres arts, aux autres codes culturels.

On retrouve effectivement ces préoccupations chez bon nombre de chorégraphes qui, à travers leurs oeuvres, posent encore la question:

³ Susan Foster, «The Signifying Body: Reaction and Resistance in Post-modern Dance», in *Theatre Journal*, vol. 37, n° 1, mars 1985, pp. 45-64.

Qu'est-ce que la danse? Que ce soit dans la version grivoise, sensuelle, libertine et cul-par-dessus-tête de Gallota ou dans la version torturée de François Verret (qu'il faudrait absolument voir un jour ici) ou dans celle, insolente et risquée d'Édouard Lock. Il y a certes exercices de liberté dans leurs oeuvres mais il n'y a pas d'innocence dans leur choix. Le regard et la distance sont maintenus comme instances ironiques sur l'illusion. Il y a persistance d'un second degré dans l'utilisation des effets du spectaculaire que ce soit la gestuelle, la musique, la parole, le costume. Ce qui rend sa pleine mesure au spectateur qui retrouve un rôle actif dans la formulation du sens parce qu'il est sollicité de toute part et à plusieurs niveaux de perception. Le second degré dont on parle n'excluant ni l'émotion (les pièces en sont chargées) ni l'expressivité.

Le postmodernisme réactionnaire, pour reprendre les termes de Foster, est celui où la danse semble être tombée dans la postmodernité comme Obélix dans la potion magique. Elle semble employer de façon non-discriminatoire un ensemble hétérogène de styles et de méthodes de composition utilisant par exemple les formes du passé pour leur fonction nostalgique et rétro (exemple la prolifération du tango dans la danse actuelle), ou encore se réappropriant une culture gestuelle populaire ou «exotique» pour sa capacité à performer davantage, cherchant plus à exploiter les codes qu'à les critiquer ou à les confronter. Bref, une nouvelle norme en marche qui produit souvent des oeuvres intéressantes (Twyla Tharp par exemple ou Ginette Laurin), où sont assimilées toutes les vertus polysémiques de l'agencement du discontinu et du fragment, de la physicalité intense dans sa composante virtuose et sensationnaliste ou de l'effet-théâtre de la gestualité quotidienne. Le rôle traditionnel du spectateur-voyeur et admiratif est renforcé devant l'innovation séductrice.

Pour terminer et non pour conclure, et parce que je n'ai pas répondu à la difficile question des passages par les interstices de la danse vers le théâtre et vice versa, j'aimerais rappeler (ceci pour la mémoire) que les critiques de théâtre (voilà pour l'appropriation) viennent de primer l'oeuvre chorégraphique *Mammame* du Français Jean-Claude Gallota comme meilleur spectacle étranger de l'année. Cette anecdote révèle, si c'était nécessaire, qu'il n'y a plus de position stable, de territoires défendus mais des lieux de passages et de rencontres, des lieux de conta-

mination réciproque où chacun, de son aire d'origine, semble se reconnaître dans ces «arts revisités»⁴.

Pour les gens de la danse, *Mammame* c'est de la danse; et une personne connue du milieu du théâtre m'a dit: «*Mammame* c'est du théâtre». Que faire? Que dire? Je répondrai par une citation tronquée de Scarpetta: «Jouer la désinvolture contre l'esprit de système — une manière postmoderne de se comporter...»⁵.

JEAN-MARIE LELIÈVRE:

Je n'ai pas de texte et j'ai plutôt envie de raconter une anecdote. Il y a à peu près un an je prenais un café avec un garçon d'une vingtaine d'années qui m'a confié qu'il voyait un psychiatre. La raison pour laquelle il allait voir un psychiatre est qu'il était sûr que les femmes ne pouvaient pas l'aimer. Alors le psychiatre lui a demandé: «Quelle est la raison pour laquelle vous croyez que les femmes ne peuvent pas vous aimer?» Il a répondu: «J'ai de trop petites cuisses». Peu à peu son psychiatre a essayé de lui faire comprendre que ce n'était sûrement pas la raison pour laquelle, croyait-il, les femmes ne pouvaient pas l'aimer. Le moins qu'on puisse dire de ce garçon, c'est qu'il n'était pas un postmoderne. C'est-à-dire qu'il avait réussi à emprisonner dans un seul référent, à moins que ce ne soit un effet de réel, toute l'intuition qu'il avait d'un senti, d'une problématique infiniment plus large.

À propos du postmodernisme, je veux en venir à ceci: le postmodernisme, c'est lorsqu'on ne s'en tient plus à un référent, on n'emprisonne plus le sens à l'intérieur d'un signe, d'un référent. Comme Michèle Febvre le disait, la multiplicité, dans le postmodernisme, que ce soit dans la danse ou dans le théâtre, la multiplicité de référents qui semblent n'avoir aucun rapport entre eux provoque sûrement un sens mais qui n'est

⁴ Allusion à un article de Régis Durand, «Les arts revisités que le théâtre est l'avenir de la danse (ou réciproquement)», in *Art Press*, spécial hors-série, n° 8, septembre 1987, pp. 34-36.

⁵ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 18.

pas immédiatement reconnaissable. On ne peut pas non plus, avec la quantité de référents que l'on a à l'intérieur d'une oeuvre théâtrale, tirer une chaîne sémantique comme on le faisait au moment de la modernité.

Dans la dramaturgie québécoise, il y a un auteur qui s'appelle René-Daniel Dubois et dont certaines pièces ont tout lieu d'être évoquées ici. Je pense à *26^{bi}*, *Impasse du Colonel Foisy* que j'ai eu le plaisir de créer, je pense à *Ne blâmez jamais les Bédouins* [...] et, plus récemment, au *Troisième Fils du professeur Yourolov*. Je vais plutôt parler des *Bédouins*. Je vais essayer de situer un peu la pièce pour ceux qui ne la connaissent pas.

Au moment de la création de la pièce en version solo [...] par l'auteur lui-même, ce que les commentateurs, ce que la plupart des spectateurs ont dit de la pièce c'étaient surtout des observations qui étaient de l'ordre que l'auteur avait une énergie exceptionnelle, qu'il avait un délire merveilleux. Et on s'est surtout intéressé à la performance de René-Daniel Dubois sur scène. À peu près personne ne s'est intéressé au sens de l'oeuvre elle-même. C'est-à-dire qu'on s'est intéressé à l'événement; on a parlé d'un «événement». Je crois que si on s'est intéressé à ce point à l'événement, ce que c'était extrêmement difficile, à l'intérieur de cette oeuvre-là, pour quelqu'un qui sortait du théâtre, pour un critique qui avait un «papier» à faire, c'était extrêmement difficile d'arriver à décoder ce qui s'était passé pendant ces deux heures de spectacle. C'est aussi, parce que, dans la façon de voir le postmodernisme, les performances en particulier, on s'appliquait (durant les années 70 beaucoup de postmodernes, surtout ceux qui faisaient de la performance, disaient: «Nous n'avons rien à dire; nous avons des choses à montrer, tout simplement»), on s'associait, plutôt, à une façon un peu dérisoire d'évacuer ce qui aurait pu être un sens trop complexe.

Dans la pièce de René-Daniel Dubois, au tout début de la pièce, il y a un désert. Le lieu est un désert. Un personnage se retrouve dans un désert (dont il est sûr qu'il est vide) dans lequel il entre en contact comme par accès direct avec trois civilisations différentes: la civilisation occidentale, la civilisation orientale et la civilisation amérindienne. Il rencontre trois personnages, occidentaux ceux-là, qui sont de trois nationalités différentes. Au-dessus de tout ça, il y a une espèce de combat

entre deux grandes forces, entre deux géants qui se livrent une lutte sans merci.

Il y a, à l'intérieur de la pièce, une multitude de référents, une multitude de références culturelles venant, comme je viens de le dire, de trois civilisations, et tous les personnages de la pièce ont des accents différents. Le fait qu'ils aient des accents différents ne veut pas dire qu'il y a forcément un Allemand, forcément une Italienne ni même forcément un Québécois. Les accents sont là non pas pour décrire d'une façon sociale les personnages, non même pas pour en faire des personnages tels que définis même encore dans la modernité, mais pour mettre en présence quantité de choses qui, au départ, ne vont pas ensemble. Après avoir cheminé au travers de ces trois civilisations, tous ces personnages (trois personnages principaux: un avec un accent allemand, un avec un accent italien et l'autre avec un accent québécois) se révèlent n'être que des fonctions. Ils se rendent compte qu'ils ne sont pas totalement des personnages et ils décident, s'entendant entre eux, de se fondre et de devenir un seul personnage parce qu'ils ont été chacun privés ou de leur possibilité d'agir ou de leur coeur ou de leur âme. Chacun décide, étant sur-spécialisé, d'abandonner sa croyance, c'est-à-dire d'abandonner son accent, d'abandonner son historicité, d'abandonner sa mémoire pour devenir un seul personnage qui s'appelle, dans la pièce, la Bête.

À la fin de la pièce, l'auteur ne nous dit pas qui est cette Bête qui est la fusion de ces personnages. Il ne nous en dit pas plus que [le fait que ce soit] le résultat de tout ce que nous avons vu dans la pièce. C'est à mon avis le symbole de ce que c'est la postmodernité. Comme à la fin de cette pièce, on peut difficilement dire ce que c'est: on sait que c'est une chose nouvelle, qu'elle est issue de référents multiples, mais on ne peut pas la définir.

DENNIS O'SULLIVAN:

La question du postmodernisme, de la postmodernité, du postmoderne, ça m'apparaît être un peu superflu. Étant bien pragmatique, je me demande à quoi ça peut bien servir d'être ou de ne pas être postmoderne. Il y a quelques années, il y a une troupe de danse qui a présenté une

performance intitulée *Most Modern* et je trouve là une ironie: on souligne justement l'effet de mode qui caractérise à mon avis l'emploi du terme et du discours critique auquel le terme postmoderne donne lieu. Donc ces termes, postmoderne, postmoderniste, postmodernisme, postmodernité, me semblent tout à fait suspects comme catégorie critique. Ils me semblent moins, ces termes, cerner un objet précis que de rendre compte de quelque chose de vague qu'on dit être dans l'air. Le terme, issu, je crois, de l'architecture, et qui semble avoir sa raison d'être en architecture, a été récupéré en philosophie, en arts visuels, en danse, en littérature. Et au théâtre, vu que, jusqu'à présent, on a évité le piège de cette mode, on pourrait continuer de l'éviter.

Des auteurs très sérieux de la revue *October*, une revue d'arts visuels américaine très sérieuse, des auteurs comme Douglas Crimp ou Rosalind Krauss, caractérisent, eux, le postmoderne par des changements majeurs, entre autres, dans les notions d'oeuvre ou d'auteur: ils farcisent leurs textes du terme «postmoderne». Postmoderne par-ci, postmoderne par-là. Et c'est tout de même curieux que ces deux notions d'auteur et d'oeuvre et les changements qu'elles ont subis depuis le début du siècle, mettons, aient été critiquées et réévaluées par Michel Foucault, Jacques Derrida et l'École de *Tel Quel* pendant une décennie, la période des années 70, sans que personne ait senti le besoin d'utiliser le terme «postmoderne». D'autre part, ces changements dans les notions d'oeuvre et d'auteur, tels que décrits par Krauss ou Crimp, sont caractérisés par des qualités qu'on retrouve à d'autres époques historiques. C'est-à-dire que l'emprunt d'autres formes, emprunt qu'on dit caractéristique du postmoderne, je ne le vois pas comme appartenant spécifiquement à l'époque contemporaine, l'époque post-industrielle (c'est l'équation qu'on fait naturellement, entre postmoderne et post-industriel): il serait plutôt une caractéristique des périodes de transition. Et les qualités des oeuvres décrites par Douglas Crimp ou Rosalind Krauss on les retrouve chez Cervantès, chez Bach, chez Flaubert. Bref le postmoderne serait plutôt une catégorie transhistorique qui traverse l'histoire, qu'on retrouve donc à plusieurs périodes dans l'histoire et pas nécessairement propre à la période qu'on vit actuellement.

Mais le mot est là et on a dit, on a écrit que certaines de mes oeuvres seraient postmodernes, en particulier *Richard 3*, le travail que j'ai

fait à partir de *Richard III*. Et personnellement je ne trouve pas ça très important d'être qualifié de postmoderne ou pas. Je n'aspire pas à être postmoderne.

Pour revenir brièvement sur le discours qu'on tient sur le postmoderne ou le postmodernisme, je pense que le travail le plus intéressant qui se fait à partir de cette catégorie c'est l'étude du rapport des auteurs, des oeuvres, avec l'institution de l'art, soit les musées... Enfin chaque domaine a son institution, que ce soit l'institution muséale, que ce soit l'institution théâtrale, etc. Donc on critique ces oeuvres-là, mais on les critique à l'intérieur d'une institution (par exemple, dans le cas de Krauss et Crimp, c'est la revue *October*, qui est vraiment une institution au plan des arts visuels). Ils dénoncent, entre autres, l'hermétisme de la modernité dans un langage on ne peut plus hermétique et autoréférentiel. Ils se citent l'un l'autre. C'est très amusant de lire les gens de cette revue.

Mais on m'a invité à venir ici, à la table ronde. Alors je me suis dit: «Il faut bien que je me situe par rapport au postmoderne». Et, sans trop prendre le mot au sérieux, j'essaierai de situer le terme en rapport avec l'oeuvre moderne. Au début de son *Esthétique*, Adorno dit (je paraphrase) que l'art moderne ne va plus de soi, n'est plus évident. Il annonce, ce que la modernité disait depuis plusieurs décennies, la fin de l'art. L'oeuvre postmoderne, à mon avis, ce serait celle qui tente de s'accommoder de cet état de chose. C'est l'oeuvre qui, malgré le fait que l'art n'est plus évident, que la fin de l'art est annoncée, c'est l'oeuvre qui persiste, qui survit et qui finalement participe (tout en dénonçant l'oeuvre moderne)... L'oeuvre postmoderne (si c'est plus qu'une fiction, ce dont je doute) participe d'une très très grande nostalgie. Et c'est de même que je qualifierais l'oeuvre postmoderne.

WLADIMIR KRYNSKI:

Le postmodernisme ou la postmodernité du théâtre sont difficiles à définir. Ces concepts s'enracinent dans une réflexion philosophique et théorique à la fois proliférante et incertaine et déjà relativement âgée.

S'exerçant dans l'architecture⁶ ou la littérature⁷, cette réflexion n'a pas d'équivalent dans le théâtre. Lorsqu'on dit le «théâtre postmoderne» on sous-entend un ordre hétéroclite de phénomènes artistiques dont le dénominateur commun ne peut pas être le postmodernisme, car celui-ci ne se définit pas de façon univoque. C'est une catégorie hybride où se recourent l'histoire, la philosophie, l'esthétique et la sociologie. La transplanter au théâtre ne va pas sans arbitraire. Lorsqu'on appose l'étiquette «postmoderne» sur des phénomènes théâtraux comme la performance, le happening, le théâtre de Bob Wilson et de Richard Foreman, de Tadeusz Kantor, d'Heiner Müller ou d'Eugenio Barba, on extrapole sans aucun doute et on réduit de façon excessive ce qui, d'une part, correspond à une logique évolutive propre au langage théâtral et, d'autre part, relève de gestes créateurs différents, individuels, ponctuels qu'on ne saurait identifier avec le postmodernisme. Je dirai alors que le théâtre qui nous est contemporain et qu'on joue à New-York ou à Montréal, à Rome ou à Berlin, à Varsovie ou à Paris, à Buenos Aires ou à Sao Paulo, n'est pas globalement postmoderne, ni moderne, ni réaliste, ni naturaliste, ni spectaculaire, ni dialectique, pas plus qu'il n'est théâtre de boulevard ou de l'absurde. Il n'y a pas de globalité du théâtre puisqu'il n'y a pas d'unité du théâtre. Le concept même de théâtre est une métonymie, une *pars pro toto* d'une somme de pratiques artistiques multiples insaisissables dans leur totalité. N'en déplaise aux consommateurs de modes artistiques, le fait qu'on appelle théâtre postmoderne certaines pratiques théâtrales, scripturales ou scéniques, occasionnellement ou avec insistance, est un réflexe idéologique. Car on colle à ces pratiques une identité stable. Et l'identité, comme le dit à juste titre Adorno dans la *Dialectique négative*, est la forme originaire de l'idéologie⁸. Le théâtre n'a pas d'identité

⁶ Cf. Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New-York, Pizzoli, 1977.

⁷ Cf. les livres d'Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus et Paracriticism*, ainsi que les travaux de Lynda Hutcheon et de Guy Scarpetta, *l'Impureté*.

⁸ Cf. les formulations suivantes de Theodor Adorno: «L'identité est la forme originaire de l'idéologie. On en jouit comme adéquation à la chose qui y est réprimée; l'adéquation a toujours été aussi soumission à des intentions de domination et dans cette mesure, sa propre contradiction», in *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 121.

stable. Il serait plutôt une topologie discontinue et vacillante où depuis longtemps on a enterré Aristote et où se promènent sous nos yeux les fantômes d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Molière, de Shakespeare, de Victor Hugo, de Georg Büchner, d'August Strindberg, de Luigi Pirandello, de Eugene O'Neill et de Bertolt Brecht. Le théâtre relèverait donc avant tout d'un consensus communautaire ou micro-communautaire, voulant bien que Margot pleure, que le petit bourgeois éclate de rire et que les gens dont la conscience est révolutionnaire aient leur catharsis au moment où Marc-Antoine fait son discours. Ces micro-communautés font du théâtre un lieu, une religion d'acquiescement, où l'on regarde en calme la scène sans se demander si ce qu'on voit est moderne ou postmoderne. Dès lors, le postmodernisme du théâtre est problématique. Il est une affaire idéologique. Il est logé à l'enseigne de l'éphémère. Et là, il faut croire ce que disent les autres, comme par exemple *la Presse* du 25 octobre: «La femme passera l'été [prochain] dans une grande profusion de dentelles, avec des décolletés profonds, mais la jambe cachée, la jupe ayant tendance à descendre à mi-mollets»⁹. Le théâtre de la mode est incorrigible. Une mode le chasse et il revient au galop. Pourquoi donc le postmodernisme? Le théâtre postmoderniste? La profusion de dentelles avec des décolletés profonds, la jambe cachée, la jupe ayant tendance à descendre à mi-mollets? Mais trêve de plaisanteries inopportunes. Faisons un petit exercice herméneutique. Examinons sérieusement les arguments du postmodernisme en les projetant sur le corps du théâtre. Avant d'expliquer le postmodernisme aux enfants, Jean-François Lyotard l'explique de toute évidence aux adultes dans *la Condition postmoderne*. L'idée centrale du livre est la fin des grands récits ou méta-récits. Ainsi s'achève la modernité. La «dialectique de l'esprit», l'«émancipation de l'humanité», «le progrès» - voilà autant de grands récits qui ne peuvent plus légitimer le savoir. Le postmodernisme serait la conscience de cette fin. Il marquerait aussi la fin de la totalité et de la représentation. Dans un autre ordre d'idées, ce serait le triomphe de la déconstruction, le triomphe de la technique, la technophilie. Et dans *le Postmoderne expliqué aux enfants*, Lyotard définira ainsi le postmoderne par opposition au moderne:

⁹ Cf. Anne Richer, «Été '89, femme fluide», in *la Presse*, 25 octobre, 1988, p. 13.

Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. [...]

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue à l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'oeuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des régies déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette oeuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'oeuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir ces règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'oeuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en oeuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*)¹⁰.

Est-ce que le théâtre peut assumer toutes ces fonctions du postmoderne? Oui et non. Certains discours théâtraux semblent sinon totalement du moins partiellement confirmer les définitions de Lyotard. *Marat-Sade* de Peter Weiss, par exemple, serait un genre mixte postmoderne et moderne. Il y a là, semble-t-il, une fin des grands récits tournés en dérision. Mais il y a aussi de la nostalgie sans qu'on allègue l'imprésentable comme un contenu absent. Et Weiss s'enquiert de nouvel-

¹⁰ Cf. Jean-François Lyotard, *le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance: 1982-1985*. Paris, Éd. Galilée, 1986, pp. 32-33.

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /241

les représentations; non pas pour mieux sentir qu'il y a de l'irreprésentable, mais pour mieux en jouir.

Il semble que le théâtre du XX^e siècle évolue non pas linéairement mais ponctuellement. Chercher une dialectique de thèses, d'anthithèses et de synthèses de l'évolution théâtrale serait une méprise. C'est plutôt comme mille plateaux qu'il faudrait voir la topologie théâtrale du XX^e siècle. Les gestes futuriste, dadaïste, surréaliste, expressionniste, le théâtre de l'absurde, le Living Theatre, le happening et la performance confirment le caractère moléculaire et ponctuel de l'évolution du théâtre.

Le théâtre contemporain multiplie les manifestations cinétiques, visuelles, vocales et somatiques. Il évolue aussi vers une synthèse directionnelle du jeu et de l'anti-jeu, du franchissement stratégique de l'espace scénique et de l'occupation par les acteurs de l'espace parascénique et extra-scénique. Il n'y a pas de pure théâtralité postmoderne à moins de la définir comme une structure composite qui signifie par des variantes dont le dénominateur commun est probablement la déstabilisation irréversible du lieu scénique et du jeu dialogico-mimétique. L'actuelle théâtralité syncrétique marque ainsi la polyvalence des pratiques dites théâtrales. Elle relève de ce que Peter Brook appelle «l'espace vide», Grotowski «le théâtre pauvre», Eugenio Barba «la course des contraires», Arrabal «le théâtre panique» et Tadeusz Kantor «le théâtre de la mort». Toutes ces métaphores ont une incontestable valeur cognitive, car elles signifient une quête de la concrétisation des possibles du théâtre au-delà des anciens impératifs mimétiques tels que l'intrigue, le dialogue, le personnage, la scène à l'italienne ou la scène circonscrite à un espace déterminé. Ces possibles sont tributaires de la théâtralité définie par Meyerhold comme «théâtre de foire» et «théâtre des machines», matérialisation géométrique de la scène. Mais ils sont aussi redevables à l'esthétique de la cruauté. Il se produit alors dans les diverses pratiques théâtrales, ce que Barba appelle «la distruzione del teatro attraverso il teatro» (la destruction du théâtre par le théâtre). La performance et le happening y participent aussi. Ils instituent une théâtralité de l'athéâtral, du théâtral mis entre parenthèses. Faire une synthèse des pratiques du Living Theatre, de Grotowski, d'Ariane Mnouchkine, de Ronconi, de Barba, de Bob Wilson, d'Alan Karpow, de Peter Brook, du Bread and Puppet et de Kantor, c'est surtout reconnaître: 1) la relativisation et le

dépassement du textuel; 2) la primauté du spontané et de l'improvisé sur le programme; 3) la synchronisation de l'autonomie du théâtral, de la socialisation et du politique; 4) le franchissement extensif du seuil du scénique et du visible; 5) le déplacement du mimétique vers le symbolique; 6) la mise en signes du corps et de la voix, du mouvement, de l'espace et du temps, en deçà et au-delà de la mimésis.

Y-a-t-il alors une matrice postmoderne commune à ces différentes pratiques? Oui, s'il faut voir à l'arrière-plan un système de valeurs extra-théâtrales qui seraient opposées à la modernité naïvement comprise comme la tyrannie du nouveau, le va-et-vient des avant-gardes, la persistance d'un projet philosophico-social et l'idée de l'émancipation de l'humanité à résonnance kantienne et rousseauiste. Ce qui définirait le système de valeurs sous-jacent aux pratiques théâtrales divergentes serait la sensibilité anti-nostalgique.

Il n'y a pas de matrice postmoderne commune aux pratiques théâtrales d'aujourd'hui, s'il faut à tout prix définir le postmodernisme par opposition au moderne construit, tel un monstre, par quelques théoriciens dont Ihab Hassan¹¹. Ce monstre de la modernité s'incarnerait dans une sorte de formation discursive pure et dure dont les caractéristiques centrales seraient, entre autres, la forme, la finalité, la hiérarchie, la totalisation, la présence, le grand code et la transcendance¹². Le postmodernisme serait aux antipodes de ces valeurs¹³. Le théâtre tout court tel qu'on le pratique aujourd'hui est plus riche, plus complexe et plus astucieux que les monstres théoriques, qu'ils soient modernes ou postmodernes.

¹¹ Cf. le modèle dichotomique d'Ihab Hassan dans la «Postface 1982: Toward Postmodernism» in *The Dismemberment of Orpheus*, pp. 267-268.

¹² Cf. I. Hassan, *op. cit.*, pp. 267-268.

¹³ Cf. un autre modèle dichotomique appliqué au théâtre par Richard Schechner dans son étude *The End of Humanism*, New-York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 105.

JEAN-PIERRE RYNGAERT:

Ça m'a beaucoup intéressé, vos interventions. Je voulais rappeler simplement une définition d'Heiner Müller qui disait qu'il avait enfin compris que ce n'était pas la modernisation de la Poste. Ceci mis à part, j'ai relevé une chose dans l'intervention de Jean-Marie Lelièvre qui serait une question adressée à l'ensemble. C'est finalement dans l'attitude de la réception [...]. On n'a pas parlé de ça. Est-ce que vous pourriez réagir sur l'attitude de la réception? Est-ce qu'il n'y aurait pas ce phénomène un peu rapide: quand il y a trop de sens ou quand ça semble saturé, ou quand on est au-delà des formes traditionnelles de réception, est-ce que le spectateur n'est pas tenté, à la fin, de s'en tirer par: «Il n'y a plus de sens du tout»?

JEAN-MARIE LELIÈVRE:

Ce que vous venez de dire, c'est précisément ce que je crois. À propos du spectacle dont on parle [*Ne blâmez jamais les Bédouins*], vraiment, pour résumer ce que j'ai entendu le plus [de la part] du spectateur non-spécialisé, du spectateur normal, les gens disaient: «C'est génial, j'ai rien compris!» Ça semblait être l'éloge ultime pour ce spectateur-là. Et la critique disait à peu près la même chose d'une façon un peu plus articulée.

ANNE UBERSFELD:

Je suis très déconcertée par la notion de postmodernisme. Parce que je pense qu'elle a un sens différent selon les arts. Réellement. Vous avez parlé, tout à l'heure, d'architecture. Eh oui! Là je crois que la formule «postmodernisme» a un sens précis. Mais dans le domaine du théâtre, je vais me permettre de raconter mon histoire. Quand j'ai commencé à m'intéresser à la théorie du théâtre (pas à la pratique, parce que ça remonte bien plus loin), c'est il y a à peu près vingt-cinq ans. À ce moment-là, c'est là qu'on était en plein postmodernisme tel que l'a défini Monsieur Kryszewski. Exactement. C'était vraiment ça. C'était la déconstruction, c'était l'opposition aux grands récits, c'était vraiment tout

ça. Tout le travail de la dissémination, de l'hétérogène, du discontinu, c'est ça.

Mais qu'est-ce qui se passe depuis, disons, une dizaine d'années. Eh bien, on assiste à une marche en arrière et, en particulier, à un retour aux grands récits. Je me suis amusée à en relever quelques-uns, comme ça, parmi ce que j'ai vu depuis cinq, six ans. Chéreau monte *Peer Gynt* et *les Paravents*. J'ai vu au moins deux versions des *Possédés*. C'est pas des petits trucs! Mnouchkine, qu'est-ce qu'elle fait? Elle monte une série emboîtée de Shakespeare. Après quoi suivent deux épopées contemporaines. C'est tout de même énorme. Peter Stein, qu'est-ce qu'il fait? Il monte *le Récit*. Que fait Vitez? Il monte *le Soulier de satin*. Alors... Quant à Peter Brook, il monte le *Mahabaratha*. C'est quand même difficile de faire mieux en fait de grand récit et de grande forme! Vous dites que ce qui est caractéristique, c'est la déstabilisation du lieu. À quoi assistons-nous depuis dix ans? À un retour au théâtre à l'italienne. Même chez Mnouchkine. Alors je dirais qu'on assiste au contraire à une sorte de retour (je ne dirai pas au classicisme, je ne sais pas ce que c'est) mais à des formes conventionnelles ou nouvelles dans un autre sens. Le balancier des formes retourne à une espèce de concentration plus grande ou à une sorte (je ne dirais pas de concentration) mais à un théâtre épique, au sens non-brechtien du terme, au sens antique du terme. À un théâtre de la grande forme narrative. C'est pour ça que je ne sais vraiment pas, moi je ne sais pas où est le postmoderne au théâtre. Ce qui ne signifie pas (parce que les grands mouvements laissent des traces, les grands mouvements s'intègrent; le mouvement qui suit intègre le mouvement précédent), ça ne veut pas dire qu'il n'y ait pas tout un travail de la discontinuité, en particulier dans le traitement de l'espace, de la discontinuité dans le traitement de la diction. C'est vrai que l'on intègre dans les grandes formes des éléments de discontinuité. Mais alors, vraiment, dans le domaine du théâtre, moi ça me laisse complètement rêveuse, ou je ne sais pas du tout où on en est et je vous fais part de mon incertitude.

ANDRÉ-G. BOURASSA:

Ce que j'ai lu de plus intéressant, puisque je me réfère à une lecture, sur le postmodernisme, sur la modernité d'abord, c'est ce que Meschonnic vient de faire paraître et qui s'appelle *Modernité modernité*. Le critère qu'il prend pour définir la modernité, c'est l'aventure du sujet. En peinture, cela apparaît déjà avec, par exemple, les Impressionnistes; c'est encore plus vrai avec les Cubistes où on ne reconnaît à peu près pas l'objet référentiel; et il n'y a aucun référent objectif dans l'abstraction nonfigurative des Automatistes québécois. Ce serait ça, pour Meschonnic, la modernité.

Le retour du balancier, avec le postmoderne, ce serait par conséquent le retour au référent, à l'objet. On voit (on vient de parler du *Soulier de satin*) on voit des référents réapparaître. Il y a alors deux attitudes. Elles varient selon qu'on est triomphaliste ou pas (je pense à Lipovetsky); ou bien c'est le «enfin on en a fini avec les modernes et on retourne désormais aux valeurs anciennes», ce que je trouve extrêmement désagréable comme perspective, ou bien, au contraire, on se dit: «Quand même, être moderne, vouloir exprimer sa subjectivité, ça n'empêche pas qu'on respecte certains référents». Ces deux attitudes, on le voit, rejoignent celles qu'a décrites Gilbert David au début de cette table ronde avec cette division entre postmodernistes et postmodernes.

Je pense à la construction des pavillons de l'UQAM mis en chantier au début des années 70. On a bâti un édifice extrêmement moderne; puis, tout à coup, là-dedans, une flèche gothique. Ça n'exprime sûrement pas l'architecte; ça lui a été imposé par le ministère des Affaires culturelles: «Le portail, vous n'y touchez pas, il est historique. Le reste, démolissez-le; c'est du béton qu'on a refait à la suite d'un incendie». Alors il y a tout à coup retour du référent (ici une flèche gothique) dans le moderne.

Au théâtre, le moderne, l'arrivée du sujet dans l'oeuvre, c'est l'arrivée du metteur en scène. Apparaît sur scène la vision unique et personnelle du metteur en scène. Et puis, qu'est-ce qu'on voit apparaître au moment, justement, du postmoderne? C'est une espèce de mise à sa place du metteur en scène, qui doit partager ses visions avec les

acteurs, avec le dramaturge et le dramaturgiste (ou *dramaturg*). La vision unique, individuelle, sur scène, qui serait propre à la modernité laisse place à une forme différente, composite, qu'on appelle postmoderne.

Par ailleurs, comme Meschonnic fait voir, le mot postmoderne fait référence au moderne. C'est un peu comme un postparadigme. Et je veux terminer mon intervention sur cette interprétation plus large encore que celle de Meschonnic, qui consiste à voir la modernité comme un changement de paradigme. Ce qui implique, selon le mot de Thomas Kuhn dans la *Structure des révolutions scientifiques*, qu'il y a des périodes pré- et post-paradigmatiques. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'expression paradoxale de Lyotard citée par Gilbert David dans l'exposé initial, à savoir que le postmoderne doit venir avant le moderne. Une période post-paradigmatique coïncide toujours avec une période pré-paradigmatique. La modernité est par définition en devenir.

GISÈLE BARRET:

Je me demande si le problème ne vient pas de ce qu'on pose la question de postmodernisme, postmodernité, postmoderne, etc. au niveau seulement de la recherche de définitions, de la recherche de concepts ou de choses de ce genre et s'il ne faudrait pas changer la perspective. En vous entendant, il me venait comme une idée, que j'ai envie de partager avec vous, du genre: jouer sur les limites et expérimenter la démesure et, en ce sens, retrouver la fameuse faute hybris, c'est-à-dire aller carrément dans le mythique. Est-ce que le plus vécu maintenant ce ne serait pas le plus mythique. À ce moment-là, c'est le paradoxe total.

Il me semble que, plutôt que de se dire, par exemple: «Est-ce que la polysémie, qu'elle vienne de l'émetteur ou du récepteur, etc...» (Ça a toujours existé, le jeu sur le sens. Les gens qui sortent de la première d'une oeuvre de Berlioz, d'une oeuvre de Wagner, en disant «Je n'ai rien compris», ça n'a rien ni de moderne ni de postmoderne.) Il faudrait plutôt chercher du côté de cette espèce de démesure, c'est-à-dire le jeu toujours sur le second degré, les mises en abîme constantes, etc. Est-ce que ce ne serait pas plutôt dans ce sens-là, dans ce processus-là qu'on pourrait approcher de quelque chose (sans essayer de trouver ni une

cohérence ni rien du genre) qui correspondrait peut-être à cet esprit, à cette chose bizarre sur laquelle, pour s'entendre, on a mis cette étiquette dont on a vu qu'on ne peut pas tirer grand-chose par ce qu'on ne sait pas ce qu'il y a derrière?

SERGE OUAKNINE:

Je tomberais d'accord avec ceux qui disent qu'il n'y a pas de définition de la postmodernité au théâtre et je tomberais aussi d'accord avec ceux qui parleraient d'une définition de la postmodernité au théâtre. Si on se comprend bien, tous les concepts qui ont été développés relèvent de la description de la création artistique, du début du siècle à aujourd'hui. Je voudrais faire une comparaison entre l'évolution des arts et l'évolution des sciences et essayer de comprendre comment le théâtre se situe dans cette évolution. J'essaierai d'être très bref.

Je crois qu'il n'y a qu'un seul et unique auteur postmoderne au théâtre au XX^e siècle: c'est Witkiewicz. Et je crois qu'il n'y a eu que deux metteurs en scène dans deux oeuvres seulement au XX^e siècle qui aient pu mériter le qualificatif de postmoderne, c'est Judith Malina et Julian Beck quand ils ont fait le *Frankenstein* et Grotowski dans sa dernière oeuvre qui est *Apocalypse cum figuris*. Tout le reste appartient au monde hybride (et je suis d'accord avec Anne Ubersfeld pour dire que nous sommes dans la confusion, en ce sens que nous avons un retour au texte, un retour au grand récit), parce que, pour pouvoir retrouver du sens, retrouver l'économie marchande du théâtral, on retourne à la textualité.

Qu'est-ce qui s'est passé, si on veut comprendre, au niveau du code scénique au XX^e siècle? Qu'est-ce qui s'est passé depuis, disons, Cézanne? (Vous allez comprendre pourquoi, après, je fais un rapprochement entre Witkiewicz et Cézanne.) Il s'est passé que, au début du siècle, il y a eu deux théories au niveau scientifique qui se sont heurtées.

La première, ça a été qu'on disait que la lumière était de nature ondulatoire: la lumière, c'est une onde; nous baignons dans l'onde. La

deuxième théorie a été que la lumière est corpusculaire; c'est des grains, des photons de lumière. Jusqu'au jour où arrive Louis de Broglie, à qui nous devons, je crois, la postmodernité (c'est lui l'auteur de la postmodernité) et qui a dit: «La lumière est à la fois ondulatoire et corpusculaire». C'est-à-dire que nous sommes, nous, vivants, faits de matière. Nous sommes à la fois dans le continuum (la textualité, le discours, le sens, le récit) et en même temps dans la «punctitude» (le corpuscule, le fragment, le discontinu). Toute l'esthétique du XX^e siècle, on peut l'expliquer à travers cette théorie scientifique. Nous sommes exactement dans le continuum et le fragment, le ponctuel.

Deuxième grand événement scientifique au XX^e siècle: 1905, Einstein, la loi de la relativité. Je ne veux pas la développer ici! Mais qu'est-ce qui apparaît? Il faut dire seulement une chose: relation à la lumière, encore une fois, et à la matière, à l'espace-temps. Et que constatons-nous dans tout l'art du XX^e siècle? Désintégration de l'espace et recherche dans l'espace (c'est-à-dire dans le classicisme de l'espace tel qu'hérité de la Renaissance), désintégration de cet espace pour arriver par une extrême fragmentation à retrouver un continuum: on casse l'espace et la matière pour retrouver un continuum temporel, un continuum textuel.

Ces deux inventions scientifiques, à mon sens, sont en avance sur ce que les artistes ont fait. Quand on sait que, par exemple, Picasso a «inventé» le cubisme à l'époque où il a rencontré Leprince-Ringuet, qui fut la première et unique personne à avoir compris Einstein en 1905. Leprince-Ringuet lui a expliqué ce qu'était la théorie d'Einstein. À partir de ce moment-là, Picasso «invente» le cubisme, c'est-à-dire qu'il invente la différence de points de vue dans l'espace-temps.

Maintenant, Witkiewicz. Pourquoi Witkiewicz? À mon sens c'est parce que Witkiewicz, en 1917, à Moscou, voit, pour la première fois de sa vie, les tableaux de Cézanne. Et si vous regardez les derniers tableaux de Cézanne, ils résument, pour moi, tout l'art du XX^e siècle. Les dernières aquarelle de la Sainte-Victoire, c'est du continuum, c'est corpusculaire, il y a de la transparence, le référent est présent et il est absent. Pour moi, Cézanne résume exactement tout le XX^e siècle. Il

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /249

n'est pas moderne; Cézanne est postmoderne, exactement comme de Broglie ou comme Einstein.

Par conséquent, ce qu'on appelle postmodernité c'est une confusion des concepts. C'est qu'on appelle postmodernité quelque chose qui n'a pas été compris au niveau des sciences. Et si je cite Witkiewicz (pour moi il est le seul et unique qui mériterait ce concept), c'est parce que Witkiewicz est le seul, le seul et unique auteur dramatique du XX^e siècle qui a théorisé, dans la théorie de la forme pure, l'idée d'une équivalence entre la peinture et le théâtre (il est de signes, il est de formes pures), une mathématisation, comme il dit, des éléments scéniques et il a essayé, maladroitement, mais avec quel génie, dans ses pièces, à écrire une espèce de surréalité (on l'a mis dans les Surréalistes, mais ce n'en est pas un), d'univers de déconstruction, parce qu'il voulait, lui, comme auteur de pièces de théâtre, faire comme Cézanne en peinture.

À partir de ça, je voudrais maintenant justifier pourquoi Julian Beck et pourquoi Grotowski. Malheureusement vous n'aurez pas vu ces spectacles que j'ai vus plusieurs fois mais je peux vous en dire deux mots.

Dans le *Frankenstein* qui, à mon sens, est le sommet du Living Theatre, il y a tous les éléments que l'on peut retrouver chez Witkiewicz, qu'on peut retrouver chez les scientifiques, chez Einstein comme chez de Broglie. C'est-à-dire, la ponctualité, la fragmentation, le récit, l'éclatement, la relation scène-salle. Tous les éléments sont là. C'est un spectacle qui réunit totalement la définition de l'homme. Le *Frankenstein*, c'est (quoi?) l'homme, l'homme divisé, l'homme aliéné totalement.

Et Grotowski, pourquoi? Parce que, dans sa dernière oeuvre, il essaie de retrouver, comme de Broglie, le continuum. Il reprend les Évangiles, il reprend la grande cathédrale de la chrétienté occidentale et il la déconstruit totalement. Mais en même temps, comme c'est un croyant, il redonne des points, des «punctitudes», des corpuscules de matière propres aux acteurs dans un continuum, dans un récit qui est en train de mourir. Il donne la voix. Et quand on sait que, aujourd'hui, Grotowski ne fait plus de théâtre mais ne s'intéresse essentiellement qu'au rituel et à la voix, qu'est-ce qu'il fait d'autre sinon retourner au

continuum du début du siècle. Et qu'est-ce qu'il fait d'autre quand il s'intéresse aux derviches ou au rituel haïtien, au vaudou, sinon de retrouver la mobilité du corpuscule dans le continuum de la lumière.

Voilà pourquoi je crois qu'il est très difficile de définir le théâtre dans la postmodernité et qu'on peut le définir par rapport à l'architecture parce que l'architecture, clairement, est relative à l'espace. C'est clair qu'en architecture on traite de l'espace. Au théâtre, c'est ambigu, parce qu'on traite de l'espace et du temps.

Et je termine en deux phrases pour dire que la postmodernité n'existe pas encore. Elle va venir; elle est en train de naître. C'est quoi la postmodernité, à mon sens? C'est que nous sommes passés, sans nous en être rendu compte, d'une civilisation de l'espace qu'on a déconstruit (tout le théâtre du XX^e siècle n'a fait que déconstruire l'espace) et on commence seulement maintenant à entrer dans la civilisation du temps, c'est-à-dire de l'immédiateté, du temps réel; celle des ordinateurs, des horloges atomiques, de la communication par ordinateur. Nous sommes entrés dans une civilisation du temps immédiat. Et c'est seulement maintenant qu'on va commencer à pouvoir s'interroger à ce qui pourrait être enfin une postmodernité, c'est-à-dire ne plus être dans le démantèlement de l'espace-temps-lumière classique, mais d'être enfin dans la gestion lyrique, musicale, immédiate, de la temporalité et non plus de la spatialité.

BENOIT LAPLANTE:

Je voulais revenir sur l'intervention d'Anne Ubersfeld un peu plus tôt. J'ai l'impression qu'il y a eu confusion quelque part dans les discussions entre la notion de méta-récit et la notion de récit. La notion de méta-récit a été utilisée par Wladimir Krysinski dans sa définition du postmodernisme; ça me semble tout à fait sensé. Effectivement l'idée du postmodernisme est arrivée en architecture où on voulait définir un style qui arrivait après le fonctionnalisme (Bauhaus et compagnie). Ça a été repris en philosophie, en sociologie peut-être un peu plus, pour désigner la fin des méta-récits; ce n'est pas tout à fait le terme utilisé en sociologie mais ça revient à ça: «Qu'est-ce qu'on fait quand on a

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /251

l'impression que le fonctionnalisme, le marxisme et tout ce genre de machins-là ça ne tient plus et qu'on ne peut pas s'imaginer sur une coupe de progrès tout le temps?» Et là on a parlé du récit. Anne Ubersfeld a dit que c'était ça l'état des choses, la fin du récit dans les années 60, pour parler de la théorie du théâtre. C'est là, je pense, qu'il y a de la confusion.

Dans les années 60, au théâtre, oui, on déconstruisait allègrement le récit, mais on était en plein méta-récit. On était soit dans la ligne Rimbaud soit dans la ligne Marx, et c'était l'époque...

GILBERT DAVID:

... Artaud ou Brecht, si l'on préfère...

BENOÎT LAPLANTE:

... Artaud ou Brecht, d'accord. Même si l'on déconstruisait le récit, on était en plein méta-récit. Maintenant, le méta-récit, c'est fini au théâtre. On a le retour du récit. Si le postmodernisme c'est quelque chose au théâtre, je n'en sais rien, c'est peut-être ce retour du récit parce que le méta-récit est terminé et là, peut-être qu'on pourra établir sur cette base des équivalences entre les différents postmodernismes et les différents arts.

TIMOTHY MURRAY:

Autour de la question de méta-récit et de récit, je crois que les termes étaient le grand récit et le petit récit, les petites histoires. Et cela peut faire une différence. C'est-à-dire que dans le contexte où Lyotard a écrit *la Condition postmoderne*, il y a deux éléments. Le premier: c'était une commission, formée, si je ne m'abuse, par le Gouvernement québécois...

GILBERT DAVID:

... par le Conseil des universités du Québec.

TIMOTHY MURRAY:

C'est une espèce de «narrative». L'autre, c'est le débat que Lyotard a eu avec Habermas. Dans ce débat, il y a un terme que je n'ai pas entendu ici et je crois qu'il est important. C'est la position du consensus. Lyotard a rejeté le consensus comme forme fondamentale de la communication. Donc, qu'est-ce que ça implique, s'ils ne peuvent être d'accord, que le consensus soit mis en question comme forme de grand récit? Qu'est-ce que ça veut dire, dans ce contexte-là, retourner aux classiques? N'est-ce pas dire que le retour aux classiques est un retour aux petits récits, aux petites histoires qui sont toujours «contestational»? Donc, pour vous, les Québécois, pour vous les femmes, pour vous, les noirs. Pour moi un peu structuraliste qui enseigne Shakespeare. Shakespeare est éclaté, il n'en reste que des petites histoires. Si on veut, ça c'est le postmodernisme.

JOSETTE FÉRAL:

Je suis un peu médusée. Parce que, avant d'écouter les conférenciers, je croyais avoir compris quelques principes simples sur le postmodernisme. Maintenant, je suis complètement noyée. Alors je voudrais rappeler un épisode d'une conférence que Gianni Vattimo a donnée à l'Université du Québec à Montréal il y a de cela pas très longtemps. Gianni Vattimo a écrit un livre qui s'appelle *la Fin de la modernité*. Il expliquait que le mot postmodernité avait été inventé par Lyotard et que lui, Vattimo, l'avait pris au sérieux alors que Lyotard ne l'avait pas pris au sérieux. Et que, ayant pris ce mot au sérieux, il a construit tout un système autour de la notion de postmodernité.

Si je prends les définitions qu'on a entendues sur la postmodernité, l'idée de fragmentation, de déconstruction, etc., ce sont des notions qui étaient utilisées il y a vingt ans pour définir la modernité. Alors ça ne

peut pas être réutilisé aujourd'hui pour définir la postmodernité, sinon on est noyé. Il est vrai que la notion de modernité, quand on a commencé à la définir, on pensait qu'elle portait sur le milieu du vingtième siècle. Et puis, progressivement, on a commencé à reculer. C'est-à-dire que Baudelaire a le premier parlé des modernes. Puis ensuite on s'est rendu compte que le romantisme avait déjà établi le début [de la modernité].

Donc, pour la question de postmodernité, je suppose qu'il se passe la même chose. C'est-à-dire qu'on définit certains principes, et puis on recommence à reculer, puis on voit que ça n'a pas commencé tout de suite mais ça fait quelque temps que c'est déjà dans l'air. Alors, moi, les principes très simples que j'avais compris du postmodernisme (mais peut-être que je me trompais totalement), c'étaient des principes qui étaient empruntés à l'architecture. Je croyais que le postmodernisme, d'abord, imposait un retour à la représentation. D'où retour au texte, retour au langage, retour au récit, parce que, dans l'architecture, le postmodernisme, c'était le retour au passé, le retour à des éléments du passé qui étaient utilisés mais qui étaient aussi cités comme éléments du passé. Et je croyais que dans l'art, dans le roman ou dans le théâtre, le postmodernisme, c'était ça.

Je n'ai pas vu de spectacles [qui aient été] postmodernes de façon globale. Mais il y a des spectacles qui présentent certains éléments, je dirais, de postmodernité. Et les seuls éléments que je vois, c'est ce retour à la représentation.

WLADIMIR KRYSSINSKI:

Je crois que nous sommes tous d'accord, plus ou moins. C'est un concept plutôt indécidable, mais qui a une valeur heuristique qui permet d'expliquer, de comprendre un certain nombre de phénomènes. Je voudrais jeter quelques réflexions un peu en vrac sur ce retour du grand récit. Par exemple, Anne Ubersfeld a cité *les Possédés* de Dostoïevski. Je dirais que, justement, dans *les Possédés*, il s'est produit une déstabilisation des grands récits, méta-récits. Le suicide de Kirilov, par exemple, la confession de Stavroguine. Là, vraiment, il y a une déstabilisation, et assez profonde, radicale, du grand récit...

INTERLOCUTEUR NON IDENTIFIÉ:

...et dans Shakespeare, aussi...

WLADIMIR KRYSSINSKI:

...et dans Shakespeare aussi, certainement. Maintenant, Serge Ouaknine dit que Witkiewicz serait le seul postmoderne...

SERGE OUAKNINE:

...au théâtre...

WLADIMIR KRYSSINSKI:

...au théâtre, oui. Alors je pourrais répondre par une boutade. Tu sais peut-être qu'un critique polonais a dit que le XX^e siècle a commencé en Pologne, donc la modernité, autour de 1925. Alors Witkiewicz a déjà écrit, n'est-ce pas, toutes ses pièces avant 1925. Mais je comprends ta logique, certainement, dans la mesure où, chez Witkiewicz, il y a à la fois cette déstabilisation complète des grands récits; le théâtre est repensé de fond en comble, et il y a aussi cette proposition, justement, d'une nouvelle forme, à savoir la forme pure, et surtout le devenir, le devenir théâtral.

En ce qui concerne la définition de la modernité donnée par Meschonnic, ce dernier dit qu'il y a dans la modernité l'aventure du sujet; il dit aussi que la modernité c'est l'infini du sujet. Donc une sorte de retour du sujet. Jouer sur les limites, la mise en abîme, je crois que ce sont des catégories typiquement modernes.

Je crois que le problème consiste à s'entendre sur le sens de cette préfixation du moderne: le «post-». Alors, quand Lyotard dit que pour être moderne il faut être postmoderne, évidemment, il introduit une certaine

confusion. Quand il dit que Montaigne était postmoderne et que Shakespeare était moderne, et que Joyce est moderne et je-ne-sais-pas-qui est postmoderne, ce sont à la limite des boutades et, vraiment, je ne sais pas comment on peut travailler avec ces boutades. Toutefois, je pense qu'il y a une réflexion philosophique sur le postmodernisme qui est très sérieuse et je voudrais attirer votre attention sur un numéro spécial sur un numéro des *Cahiers de philosophie*, un numéro consacré à Jean-François Lyotard. Il s'intitule «Réécrire la modernité».

GILBERT DAVID:

Je voudrais dire en terminant que ce mot, qui a beau être flottant, ambivalent, nomme peut-être un malaise, un malaise qui demande une plus grande réflexion, qui nous demande de continuer de réfléchir et d'essayer de clarifier enfin le sens qu'il peut porter et, donc, la dimension critique dont il peut être l'instrument.

(Transcription d'André-G. Bourassa, sauf pour les interventions initiales de Michèle Febvre et de Wladimir Krynski qui ont déposé une version écrite et annotée.)